

“LORCA GRAVES”: PRESENCIAS DE LA LITERATURA HISPANA EN LA OBRA DE BOB DYLAN

Christopher Rollason, Ph.D. – rollason54@gmail.com

This article exists only in Spanish. It forms part of a lecture given in 2011 at the University of Seville (Spain) as part of that university's ongoing lecture cycle on Bob Dylan. The present text has been published in *The Grove: Working Papers on English Studies* (University of Jaén, Spain), No 18 (2011), pp. 165-185, and is reproduced on-line with the editors' agreement.

Abstract

This article explores the presence in the work of the American singer-songwriter Bob Dylan (1941--) of a series of motifs and references drawn from Hispanophone culture. While Dylan's work has long been positively received in the Spanish-speaking world, his songs and prose writings are shown to bear, among their multiple influences, a considerable Spanish and Latin American imprint. In particular, a number of literary intertextualities are examined, including, with particular reference to Federico García Lorca (1898-1936), whose combination of the popular and the surrealist is shown to anticipate aspects of Dylan's poetics.

Keywords: Bob Dylan, Federico García Lorca, poetics, popular, surrealist

**

Resumen

Este artículo analiza la presencia en la obra del cantautor estadounidense Bob Dylan (1941--) de una serie de motivos y referencias provenientes de la cultura hispanohablante. La obra dylaniana ha gozado desde hace tiempo de una recepción positiva en el universo hispano; a la vez, se demuestra aquí que tanto sus canciones como sus escritos en prosa evidencian, entre sus múltiples influencias, una considerable impronta española e hispanoamericana. En particular, se examinan varias intertextualidades literarias, sobre todo relativamente a Federico García Lorca (1898-1936), cuya conjugación de lo popular y lo surrealista habrá anticipado aspectos de la poética de Dylan.

Palabras clave: Bob Dylan, Federico García Lorca, poética, popular, surrealista

**

“... in Spain, back where it all started” – Bob Dylan, 2004

I

Puede no ser de conocimiento general que dentro de la obra del célebre cantautor norteamericano Bob Dylan (1941--) existe una alusión directa a Federico García Lorca. Efectivamente, en *Tarantula*, su novela de 1966, nos encontramos con una secuencia pesadillesca en la que Dylan nos habla de “babies in Lorca graves” (56). Este detalle debe alertarnos no sólo a la fuerte *literariedad* del trabajo del músico, sino a su interés, real y repetidas veces demostrada, por el mundo hispano. Se sabe que la obra dylaniana ha sido estudiada desde el punto de vista literario con mayor intensidad que la de cualquier otro cantautor,¹ al menos de habla inglesa. Ha sido propuesto cada año desde 1996 como candidato al Premio Nobel de Literatura² y, en España, fue galardonado en 2007 con el Premio Príncipe de Asturias, en la sección de las Artes. Su obra creativa - compuesta por más

de 500 canciones, dos obras en prosa (*Tarantula* y la memoria *Chronicles Volume I* de 2004)³ - y una serie de textos ocasionales (notas de contraportada o folleto, etc) – está jalonada de referencias literarias, entre las cuales, como veremos en este estudio, no faltan alusiones a la cultura y literatura del mundo hispano, y, muy particularmente, al universo poético lorquiano.

Dylan ha sido desde siempre una figura muy apreciada y valorada en los países de habla castellana.⁴ Son múltiples los elementos que comprueban este fenómeno: sus repetidas giras de concierto en España e Hispanoamérica (ha actuado en México, Argentina, Uruguay y Chile); las numerosas interpretaciones y adaptaciones de sus canciones en lengua castellana (como también en catalán, gallego o hasta asturiano); profusos y amplios reportajes desde hace decenios en la prensa hispanohablante; traducciones al castellano de sus letras y sus obras en prosa; libros dedicados a su vida y obra, tanto originales como traducciones; revistas especializadas tipo *fanzine*; e incluso seminarios universitarios consagrados a su obra, sea en España (Sevilla),⁵ Bolivia (Cochabamba) o Perú (Lima). Tamaña multiplicidad de enlaces entre Dylan y el mundo hispano nunca podría ser resumida en el espacio de un sólo artículo, y en el presente trabajo, por ende, aparte de comentar algunas de las referencias dylanianas al mundo hispano en general, nos centraremos en el aspecto específicamente literario.

II

Abundan las alusiones al universo hispanoparlante en la obra dylaniana, tanto en su cancionero como en sus obras en prosa. Para comenzar con *Tarantula*, en ese libro se destacan toda una serie de referencias, aparte de la lorquiana ya mencionada. En las páginas de la novela aparecen, por lo peninsular, Sancho Panza (101), el flamenco (58), las malagueñas (61), Goya (73), Pablo Casals (135) e incluso y siniestramente, el General Franco (51). Por lo que es de lo hispanoamericano, el comienzo del libro luce una mención de “el dorado” (1)⁶ y más tarde se evoca la urbe de “Mexico City” (105): La misma narrativa contiene unas secuencias con frases intercaladas en español, centrados en un personaje femenino del nombre de María, sin duda de procedencia mexicana. *Chronicles*, por su parte, proporciona referencias a, nuevamente, el flamenco (101) y (dos veces) Goya (90, 269), además de Velázquez (269), El Greco (269) y (tres veces) Picasso (55, 269, 275; una de estas alusiones se refiere a *Guernica*), y en temas del otro lado de la frontera, menciones de Cortés y Moctezuma (109) y del trabajo del antropólogo de lo mexicano Carlos Castaneda (114). Destaquemos también una llamativa autocomparación con Colón: “When I left home, I was like Columbus going off into the desolate Atlantic. I’d done that and I’d been to the ends of the earth – to the water’s edge – and now I was back in Spain, back where it all started, in the court of the Queen with a half-glazed expression on my face, and even the wisp of a beard” (108). Añadamos, siempre en el campo de la prosa dylaniana, que en las notas de contraportada del álbum *Bringing It All Back Home* (1965), Dylan se imagina en una peña musical en Puerto Vallarta, ciudad balnearia del estado de Jalisco, en la costa pacífica mexicana (“at this hootenanny down in puerto vallarta, mexico”).⁷

En el cancionero dylaniano,⁸ son más destacables las alusiones latinoamericanas, siendo las que parecen apuntar a España más generalizadas o indefinidas. Así, la célebre canción de 1964 “Boots of Spanish Leather”, si bien evoca a Madrid y Barcelona, trata en realidad de un viaje marítimo entre Estados Unidos y Europa que cuando finaliza la canción ni siquiera ha terminado, y cuyas célebres botas de cuero menos tienen que ver con España que con la canción tradicional “Black Jack Davey”, la cual Dylan había de grabar lustros después en el álbum *Good As I Been To You* (1992). Señálese, no obstante, la referencia histórica, en “With God On Our Side”, otra canción de 1964, a “the Spanish-American war”

de los años 1890, episodio conflictivo del historial de las relaciones hispano-estadounidenses y presentado por Dylan como constitutivo de la mentalidad nacional.

Por lo que es de lo latinoamericano, hagamos hincapié en primer lugar en una muy significativa crítica al imperialismo económico norteamericano, en el marco de la industria minera en “North Country Blues” (1964): “They complained in the East / That you’re payin’ too high / They say that your ore it ain’t worth diggin’ / That it’s much cheaper down in the South American towns / Where the miners work almost for nothin’”. Este registro de reclamación geopolítica regresa en “Union Sundown” (1983), canción en que Dylan denuncia la política estadounidense de desplazar la producción a economías emergentes o aún tercermundistas, entre otras latinoamericanas: “Well, that job that you used to have / They gave it to somebody in El Salvador”; “The car I drive is a Chevrolet / It was put together down in Argentina / By a guy making thirty cents a day”. El cancionero exhibe otras referencias argentinas: el tango aparece de forma implícita en “The Groom’s Still Waiting at the Altar” (1981): “She could be respectably married / Or running a whorehouse in Buenos Aires”, ya que se considera que el famoso género musical tuvo sus orígenes en los lupanares de la ciudad porteña. “Angelina”, otra canción de la misma época,⁹ reincide en lo argentino, con fuertes connotaciones políticas: “Tell me, tall men, where would you like to be overthrown / Maybe down in Jerusalem or Argentina?”. Si esa línea parece referirse a la emigración judía hacia Argentina en la época nazi, en la misma estancia, en el verso: “There’s a black Mercedes rollin’ through the combat zone” podríamos tener una alusión a las dictaduras sudamericanas de los años 70.

Sin embargo, la tónica dominante en el universo hispanoamericano dylaniano la proporciona México. La primera canción que habla del país vecino es “Farewell”, grabada en 1963.¹⁰ Aquí, el narrador se propone un viaje que lo llevará a parar en “a town ... / Down in the old Mexican plains”, del cual afirma: “They say the people are all friendly there / And all they ask of you is your name”. Otras alusiones, más ambiguas, corresponden a una noción de México connotando frontera, mestizaje e incerteza. Así, en “Brownsville Girl” (1986), canción cuyo título evoca la frontera tejano-mexicana de Brownsville/Matamoros, la protagonista femenina se esfuma en tierras mexicanas para nunca más volver: “Way down in Mexico you went to find a doctor and you never came back”; mientras “Something is Burning, Baby” (1985) ofrece el verso “I’ve had the Mexico City blues since the last hairpin curve”, creándose una directa intertextualidad con *Mexico City Blues*, poemario de Jack Kerouac.¹¹ Otras alusiones asocian al país azteca con lo gótico y lo terrorífico, como en una de las variantes de la canción “Dignity”: “Stranger stares down into the light / From a platinum window in the Mexican night / Searching every blood-sucking thing in sight / For Dignity”.¹² En cambio, México aparece como lugar de tópicos espirituales: “Don’t keep me knockin’ about / from Mexico to Tibet” (“True Love Tends to Forget”, 1978), o, alternativamente, de liberación apocalíptica, en “Caribbean Wind”: “And them Caribbean winds that blow / From Nassau down to Mexico / Fanning the flames in the furnace of desire”.¹³ La más reciente alusión mexicana, en “If You Ever Go to Houston” (2008), es más bien histórica y política, recordando la guerra entre Estados Unidos y México de los 1840: “Well, I know these streets / I’ve been here before / I nearly got killed here / During the Mexican War”. En último lugar, hay que destacar dos canciones directamente ubicadas en México: “Just Like Tom Thumb’s Blues” (1966), narrativa tristemente profética de violencia y corrupción en la fronteriza Ciudad Juárez, y “Romance in Durango” (1975), historia de amor y muerte localizada en el estado mexicano de ese nombre; y, finalmente, el espeluznante “Señor (Tales of Yankee Power)” (1978), enigmática evocación de una incierta frontera. A veces, la crítica (como en el caso de Adam Lifshey y sus comentarios de 2009)¹⁴

ha acusado la representación mexicana de Dylan de quedarse por los estereotipos y los tópicos, alegaciones que, sin duda, merecerían un debate alargado. Sea como sea, no cabe duda de que las referencias a México y otros elementos del gran universo hispano, además muy diversas si no variopintas, se destacan como una constante en la obra del cantautor.

III

Las evocaciones dylanianas de lo hispano no se limitan al campo de la generalización: por lo visto, elementos de la literatura castellano hablante habrán incidido directamente en el proceso creador del estadounidense. Quien busca tales huellas literarias puede señalar, en primer lugar, una visible presencia cervantina, a la cual se puede agregar la posible impronta de Tirso de Molina y, desde tierras argentinas, de Jorge Luis Borges y de la epopeya gauchesca de José Hernández, *Martín Fierro*.

En las páginas de *Tarantula*, como hemos visto, Dylan no duda en evocar a una figura tan cervantina como Sancho Panza. El *dylanita* español José Manuel Ruiz Rivero, en un artículo en el que plantea una serie de paralelismos con el *Quijote*, sugiere que la secuencia del mismo *Tarantula* que comienza con “here lies bob dylan” (118-20)¹⁵ pudo haber sido inspirada por el epitafio prematuro consagrado al protagonista cervantino (“Aquí yace el caballero ...”) como apéndice a la primera parte de la novela (Cervantes, I, LII, 595; Ruiz Rivero, 2005, 30). Añadamos que tanto Dylan como Cervantes, buenos intertextualistas los dos, se han aprovechado de la misma cita de Virgilio, sacada del sexto libro de la *Eneida* – Dylan en “Lonesome Day Blues” (2001): “I’m going to spare the defeated, boys, I’m going to speak to the crowd / I’m going to teach peace to the conquered / I’m gonna tame the proud”,¹⁶ y Cervantes en la segunda parte del *Quijote*: “para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear a los soberbios” (Cervantes, II, XVIII, 781). A la vez, en una de las variantes de la canción “Dignity” damos con estas muy llamativas líneas: “Don Juan was talking to Don Miguel / Standing outside the gates of hell”.¹⁷ Aquí, la figura de Don Juan podría ser o el Don Giovanni de la ópera de Mozart o el personaje primordial de la obra dramática *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, texto fundador del gran mito (pues en ambas versiones el seductor se ve consignado al final al infierno). A la vez, no es de descartar que su interlocutor Don Miguel pudiera ser nadie menos que el hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra - por cierto, como creador de Alonso Quijano, referencia muy idónea en una canción dedicada al tema de la *dignidad*.

Si desde la Edad de Oro de Cervantes y Tirso emprendemos viaje a la lejana Argentina, descubriremos otras posibles analogías literarias con la obra de Dylan. En primer lugar, el largo poema narrativo que generalmente se considera como la epopeya nacional argentina, *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, narra, en un simulacro de lenguaje popular (el autor no era gaucho) que exhibe algún paralelismo con el registro lingüístico dylaniano, una historia igualmente no sin analogías con ciertos temas cultivados por el norteamericano. El héroe es un gaucho que, después de ser reclutado en el ejército argentino, regresa a su tierra para descubrir que ha perdido su rancho, y desde entonces vive como forajido – figura, como se sabe, emblemática para la imaginación dylaniana, así como lo demuestran canciones como “Outlaw Blues” (1965) o “John Wesley Harding” (1968). Aquí es llamativa la descubierta, de parte del *dylanita* estadounidense Scott Warmuth (divulgada por la Red en 2008), de que la frase “a pile of sins to pay for”, de la canción “Nettie Moore” (2006), vendría de la traducción de *Martín Fierro* realizada en 1960 por Walter Owen.¹⁸

El poema de Hernández fue analizado en detalle por nadie menos que Jorge Luis Borges,¹⁹ y tampoco faltan posibles enlaces entre la obra de Dylan y la del insigne fabulista argentino. Tanto Borges como Dylan se han fijado en la carrera de otro forajido, esta vez histórico, el estadounidense Billy the Kid – Dylan en *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973),²⁰ banda sonora compuesta por él para la homónima película de Sam Peckinpah, y Borges en un capítulo de su libro de 1935, *Historia universal de la infamia*: En otro registro, ambos escritores han especulado, de una forma más o menos hereje, en una posible inversión de papeles entre Jesús y Judas Iscariote - Dylan en la ya referida canción de 1964 “With God on our Side” (“But I can’t think for you / You’ll have to decide / Whether Judas Iscariot / Had God on his side”), y Borges en su relato de 1944, “Tres versiones de Judas”, en el cual especula sobre sí, a fin de cuentas, “Dios ... eligió un ínfimo destino: fue Judas” (181).

IV

No obstante, se puede afirmar con certeza casi absoluta que si hay un escritor de lengua castellana que obligatoriamente debería ser vinculado a Dylan, éste es Federico García Lorca (1898-1936). Podemos suponer que desde sus primeros años de cantor Dylan ha sido consciente de la obra del genial poeta y dramaturgo andaluz y de su trágico fallecimiento en Granada a manos del verdugo fascista, en 1936. Sabemos que en 1966, Allen Ginsberg le obsequió al cantautor una cajita de libros de poesía de varios autores, entre los cuales García Lorca,²¹ siendo del mismo año el ya citado pasaje de *Tarantula* en el que Dylan habla de “Lorca graves”. Incluso existe la posibilidad de que el título de la enigmática novela de Dylan pudiera ser lorquiana, pues en su poema “Las seis cuerdas” (de *Poema del Cante Jondo*, 1931), Federico urde un paralelismo entre guitarra y ... tarántula: “La guitarra, ... como la tarántula / teje una gran estrella / para cazar suspiros”.

En la poesía y prosa lorquiana se destacan una serie de binomios o aparejamientos que apuntan hacia unos sugerentes paralelismos con el imaginario dylaniano: luna y viento, gitanos y negros, tradicionalismo popular y modernidad surrealista, cultura alta y cultura del pueblo. Como acertadamente nota su crítico Miguel García-Posada, la obra del granadino se caracteriza por la coexistencia de “lo muy popular y lo muy culto” (27), fusión también determinante en el universo de Dylan. Puede plantearse un paralelismo, en el plano de las influencias, entre la tradición *blues* que tanto ha marcado a Dylan y el patrimonio andaluz del flamenco que tiene una presencia semejante en la obra de un Lorca que, como se sabe, tuvo algo de flamencólogo y conferenció sobre temas como el cante jondo, las canciones de cuna españolas y el duende. En su conferencia sobre la importancia histórica el cante jondo, el poeta calificó el género andaluz como “una de las creaciones populares más fuertes del mundo”, así comprometiéndose, como el Dylan intérprete de viejas baladas, con la tradición popular (226). Por otro lado, en la charla que dedicó al duende, opinó Lorca que “España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte.” (333-34). Esta identificación afectiva entre tierra y música genera sugestivos parentescos entre el sur de España y el sur de Estados Unidos, recordándonos la gran canción dylaniana “Blind Willie McTell”,²² en la cual el cantante consagra al espíritu del blues como divinidad tutelar de una tierra perdida: “Seen the arrow on the doorpost, / Saying ‘This land is condemned’”. Si la relación entre Lorca y Dylan parece no haber sido explorada en los medios académicos españoles, entre los *dylanitas* podemos felicitar a José Manuel Ruiz Rivero, a quien ya nos referimos en el marco cervantino, por dos breves trabajos que publicó en 2002, en los que esboza una serie de paralelismos temáticos y pistas para una futura investigación. Parece cierto que se puede constatar una serie de índices de sensibilidades parecidas, a las que se suman ciertas muy

posibles influencias concretas en determinadas obras de Dylan, sobre todo las de su primera madurez.

En 1928, salió *Romancero Gitano*, poemario en el cual figuraron títulos como “Romance de la Luna, Luna” o “Romance sonámbulo” apuntando directamente hacia el género medieval y popular del *romance*. Otras colecciones del andaluz que incluyen poemas o temas de posible interés dylaniano son: *Libro de Poemas* (1921); *Canciones (1921-1924)* (1927), libro que su título coloca en la frontera entre poesía y música; el también llamativamente titulado *Poema del Cante Jondo* (1931); y, sobretodo, *Poeta en Nueva York* (escrito en 1929 y 1930 y publicado de forma póstuma en 1940), poemario cuyo título yergue un puente entre lo español y lo norteamericano. El volumen de Federico, compuesto en Nueva York, Vermont y (en el viaje de regreso) Cuba,²³ fue publicado por primera vez en la misma Nueva York, en una edición bilingüe. Está patente la influencia de las letras norteamericanas en la “Oda a Walt Whitman”, mientras las cartas que escribió Lorca durante su estancia también evidencian un vivo interés por la obra de Edgar Allan Poe.²⁴ Se trata aquí de dos grandes escritores estadounidenses que han dejado sus huellas igualmente en la escritura de Dylan. Federico evoca al “vidente Edgar Poe” en la conferencia que dictó sobre *Poeta en New York* en Madrid en 1932 (345), y sabemos que se entusiasmó en particular por dos poemas de ese autor que también figuran entre los preferidos de Dylan – “Annabel Lee” (que fue leído en voz alta por el cantautor en la edición del 3 de enero de 1997 de su programa radiofónico *Theme Time Radio Hour*)²⁵ y “The Bells”, poema que Dylan recuerda, en *Chronicles*, haber intentando musicar durante su propia estancia en Nueva York (37).²⁶

Otro enlace curioso entre Dylan y Lorca viene proporcionado por el poeta y cantautor canadiense Leonard Cohen, rival profesional pero a la vez admirador y buen conocido de Bob Dylan. En 1988, Cohen incluyó “Take This Waltz”, su propia traducción de “Pequeño vals vienés”, de *Poeta en Nueva York*, en su álbum *I'm Your Man*. Cohen es un devoto incondicional del vate andaluz. Una hija suya incluso lleva el nombre de Lorca, y Cohen participó en 1986 en las conmemoraciones oficiales en Granada del medio centenario del martirio de Federico (Dorman y Rawlins 36, 353). El eje Lorca-Cohen-Dylan es, seguramente, un relato de tres poetas. Es de señalar, igualmente, el hecho de que otra artista asociada con Dylan, Joan Baez, también ha interpretado obras de Lorca, concretamente, en su álbum *Baptism* (1968), dos textos extraídos, traducidos al inglés, de su último poemario, *Divan del Tamarit*,²⁷ “Casida del llanto” y “Gacela de la muerte oscura”.²⁸

Las aficiones creadoras de Lorca rebasaban el área de la literatura para abarcar la música: de niño, daba la impresión de que acabaría no como escritor sino músico. Tenía conocimientos profundos de la música tanto culta como popular (era gran amigo de Manuel de Falla), tocaba con maestría la guitarra flamenca y componía piezas para guitarra: una composición lorquiana, “Zorongo gitano”, fue grabada en 1972 por nadie menos que Paco de Lucía.²⁹ El poeta también era pianista: en 1931 grabó, acompañando a la cantante Encarnación López Júlvez (“La Argentinita”), un conjunto de diez canciones populares españolas, no sólo andaluzas sino representativas de la diversidad peninsular, que había recopilado y arreglado él mismo. Este material, comercializado en 5 discos 78, incluso tuvo éxito comercial en su momento, y fue reeditado en CD en 1994 por el sello Sonifolk, bajo el título *Colección de canciones populares españolas*.³⁰

Por otro lado, la obra lorquiana ha fascinado y sigue fascinando a los músicos andaluces: buen número de sus poemas se han convertido en elementos de referencia del cancionero flamenco (Josephs y Caballero 60-61). Notemos, en este marco, los dos CDs

consagrados total o parcialmente a Lorca de parte del *grande* del flamenco Enrique Morente, fallecido en 2010: *Omega* (1996) y *Lorca* (1998). En particular, *Omega*, CD cuyo folleto lo anuncia como “la visión de Enrique Morente sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, se compone de arreglos de textos lorquianos, por su mayoría poemas o extractos de poemas de aquel libro, más tres canciones de Leonard Cohen traducidas al español, y, curiosamente, una *reespañolización* de la versión coheniana de “Pequeño vals vienés”, manteniendo el arreglo de Cohen pero restituyendo el texto original.

El periplo estadounidense de Lorca en 1929 y 1930 no sólo desembocó en *Poeta en Nueva York*, sino también le hizo conocer una serie de géneros musicales norteamericanos, sobre todo negros, del jazz al gospel. El poemario evidencia los sentimientos de solidaridad que despertó en el poeta la marginada comunidad negra, como en sus evocaciones de Harlem, barrio que también inspiró la canción dylaniana “Spanish Harlem Incident” (1964): en su posterior conferencia-recital dedicada a *Poeta en Nueva York*, Lorca califica a la comunidad afroamericana como “lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo” (346) – así sin duda viéndola como equivalente de la comunidad gitana en Andalucía. Aquí, obviamente, recordaremos en paralelo la enorme influencia en la obra de Dylan del blues – sin olvidar el gospel³¹ – y sus canciones de solidaridad interracial como “The Lonesome Death of Hattie Carroll” (1964), “George Jackson” (1971), o “Hurricane” (1975). En una carta a su familia, Lorca cuenta como, en una fiesta organizada por la escritora negra Nella Larsen (fue la única persona de raza blanca presente), el cantar y bailar de los afroamericanos le recordaban el cante jondo, como escuchaba canciones *gospel* interpretadas por un joven, y como él mismo se instaló delante del piano para dar un recital improvisado de música andaluza, al gran goce de sus amigos negros.³² Tampoco le resultó ajeno al poeta el ambiente musical blanco estadounidense, ya que también interpretó material peninsular para audiencias blancas, y se sabe que hubo un evento neoyorquino en el que Federico “shared attention with a singer of American folk songs named Jack Niles”.³³ Se trata de John Jacob Niles (1892-1980), cantor que ha sido identificado como fuente dylaniana, con sus versiones de canciones como “Love Henry”, vieja balada que, decenios después, Dylan interpretaría en su álbum *World Gone Wrong* (1993).³⁴ El mismo Dylan recuerda en *Chronicles* como en algún momento de su estancia en Nueva York escuchaba las grabaciones de Niles, en términos que sin duda hubieran entusiasmado a Federico: “I listened a lot to a John Jacob Niles record, too. Niles was nontraditional, but he sang traditional songs ... he hammered away at some harplike instrument and sang in a bone chilling soprano voice” (239).

Más allá de todo esto, hay buenas razones para plantear una presencia directa, substancial y fecunda de Federico García Lorca en la poética de Bob Dylan. Si bien la mención de Lorca en *Tarantula* es de 1966, la evidencia interna sugiere que los conocimientos lorquianos del cantautor son algo anteriores a esa fecha. La combinación en la obra del andaluz de elementos tradicionalistas y vanguardistas, la tensión entre el universo de *Poema del Cante Jondo* y el de *Poeta en Nueva York*, encuentran su contrapartida en un Dylan cuya producción también acusa ambas tendencias. En términos formales, si Lorca nos ofrece ejemplos modernos del antiquísimo género del romance, el joven Dylan fue capaz de componer algo tan próximo de las viejas baladas angloescocesas como “Seven Curses”;³⁵ y por otro lado, el ya maduro Dylan propuso, en el álbum *Under the Red Sky* (1990), una reescritura de otro género popular, el de las *nursery rhymes* o poemillas para niños, en moldes que se asemejan las canciones de cuna “para adultos” del poemario lorquiano *Canciones*.³⁶ Más concretamente, algunas de las más fuertes imágenes dylanianas de mediados de los 60 se parecen con otras de Lorca, si bien en ningún momento se pudiera hablar de transposición o imitación de índole directa, tratándose más bien de un método

poético en común. Destaquemos, de todos modos, algunas semejanzas más que curiosas. La imagen que aparece en la canción dylaniana de 1966, “Can You Please Crawl Out Your Window?”, “trying to peel the moon and expose it”, tiene un llamativo antecedente en el poema “Si mis manos pudieran deshojar”, fechado en 1919, de la primera colección de Lorca, *Libro de Poemas* (1921) que concluye con los versos: “Si mis dedos pudieran / deshojar la luna”. Incluso, esta misma imagen ocurre en la prosa de ambos autores, pues en *Tarantula* redescubrimos las palabras “trying to peel the moon” (67), mientras en la conferencia lorquiana sobre el duende nos topamos con, precisamente, la frase “la luna pelada” (334). Efectivamente, la luna, así como el viento, aparecen como símbolos clave en la obra de Federico, y es el mismo poeta quien los vincula directamente, como “dos mitos inventados”, en su conferencia dedicada a *Romancero Gitano*, evocando en primer línea los dos textos que abren el poemario, “Romance de la Luna, Luna” y “Preciosa y el Aire” (361). Son, igualmente, símbolos primordiales en la obra dylaniana. Para la luna, citemos un verso como “the midnight moon is on the rise” (“Dark Eyes”, 1985), o, en lo que podría ser una directa evocación de Lorca, “the Spanish moon is rising on the hill” (“Abandoned Love”³⁷); para el viento, incluso a los que nada más saben de Dylan les suena, y con fuerza, su celeberrimo “Blowin’ in the Wind” (1962), mientras los enterados se acordarán de versos como “Turn, turn to the rain and the wind” (“Percy’s Song”³⁸) o “What makes the wind want to blow tonight?” (“Shot of Love”, 1981).

Aparece igualmente en las dos obras el tema emblemático del gitano. Para Lorca, esta figura es un ser de una dignidad elemental – como opina en la conferencia de *Romancero Gitano*, “lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país” (358) – compromiso traído a colación con suma elocuencia en un fulgurante poema como “Romance de la Guardia Civil española”, con su inolvidable “ciudad de los gitanos”. En la obra de Dylan, tenemos canciones como “Went to See the Gypsy” (1970), “Señor (Tales of Yankee Power)” (1978), donde aparece “a gypsy with a broken flag and a flashing ring”, o la ya mencionada “Spanish Harlem Incident” (1964), que retrata a una “gypsy gal” del epónimo barrio neoyorquino. Esta canción, efectivamente, podría revelarse como mas *española* de lo que se suele pensar, pues acusa una muy posible influencia lorquiana: la gitana de Dylan, que anima una noche “pitch-black” con sus “rattling drums”, “pearly eyes” y “flashing diamond teeth”, podría ser la hermana de las seis gitanas bailadoras de la lorquiana “Danza (en el huerto de la petenera)” (de *Poema del cante jondo*): “En la noche del huerto, / sus dientes de nácar, / escriben la sombra / quemada”.

También parece haber huellas en Dylan de la fase abiertamente surrealista de Lorca. *Poeta en Nueva York* está escrito, por lo general, en un registro experimental de verso libre sin rimar que difiere radicalmente de las formas tradicionalistas que Federico había cultivado antes, con la prevalencia de líneas largas e irregulares en cierto modo parecidas a las que favorecía Dylan (aunque conservando la rima) en sus composiciones de mediados de los 60. Lo que más se destaca, no obstante, es la fuerte semejanza en el empleo de imágenes surrealistas de parte de los dos. *Poeta en Nueva York* proporciona imágenes y versos que no desajustarían con el ambiente poético de los conocidos álbumes dylanianos *Bringing It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965) y *Blonde on Blonde* (1966). En “Norma y paraíso de los negros” salen a colación los versos: “azul donde el desnudo del viento va quebrando / los camellos sonámbulos de las nubes vacías”, que tienen su eco en el Dylan de “Gates of Eden” (1965): “Upon four-legged forest clouds / The cowboy angel rides”, o de “Ballad of a Thin Man” (del mismo año): “You walk into the room / Like a camel and then you frown”. Los siniestros “lumberjacks” que, en la misma canción, “get you facts when someone attacks your imagination” - y que reaparecen en la última secuencia de *Tarantula*,

libro que termina con las palabras: “the lumberjacks are coming” (137) - también se prefiguran en el poema lorquiano “El Rey de Harlem”: “El leñador no sabe cuando expiran / los clamorosos árboles que cortan”. En “La aurora”, encontramos la perturbadora imagen: “A veces las monedas en enjambres furiosas / taladran y devoran abandonados niños”, la cual sugiere paralelismos con, otra vez, “Gates of Eden”: “curbs ‘neath holes where babies wail” e “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” (1965): “money doesn’t talk, it swears”. Y como si todo esto no fuera suficiente, “Luna y panorama de los insectos” nos desvela los versos: “No se salva la gente de las zapaterías / ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas”, que resuenan en la oscuridad como si anticiparan a Dylan y sus “Visions of Johanna” (1966), visiones en que “we see this empty cage now corrode” mientras “the harmonicas play the skeleton keys and the rain”.

Tampoco se limitan los paralelismos al período clásicamente surrealista de la obra dylaniana, pues *Poeta in New York* también nos brinda imágenes que sugieren otras de canciones anteriores o posteriores del norteamericano. Así, en el poema “Grito hacia Roma (desde la torre de la Chrysler Building)” encontramos: “No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz. / No hay más que un gentío de lamentos / que se abren las ropas en espera de la bala” – versos que anticipan el vendaval de imágenes de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (1963), canción donde el joven Dylan sueña con “a room full of men with their hammers a-blazin” y “ten thousand talkers whose tongues were all broken”. Regresando al poema “El Rey de Harlem”, localizamos más imágenes evocadoras en los versos: “El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño, / el tatuado sol que baja por el río / y muge seguido de caimanes” – los cuales, si una vez más apuntan hacia ‘Gates of Eden’, canción cuyo ángel cabalga “with his candle lit into the sun, though its glow is waxed and black” y cuyos bajeles lucen “tattooed sails”, prefiguran igualmente una canción dylaniana bien posterior, “Series of Dreams”, compuesta en 1987. En la versión de ese texto que aparece en *Lyrics 1962-2001* (si bien en ninguna de las dos grabaciones oficiales de la canción),³⁹ se nos refiere un sueño en el que, lorquianamente, “numbers were burning”. En resumen, parece casi indiscutible la afirmación de que el surrealismo poético de Lorca ha dejado huellas profundas en el proceso creativo del cantautor Dylan.

V

En otro orden de cosas, se conoce perfectamente la orientación sexual del poeta granadino, y si bien la España de nuestros días se encuentra entre la decena de países de vanguardia que han legalizado el matrimonio gay y lesbiano, en ese mismo país en la época de Lorca, amar a gente del mismo sexo no era exactamente una opción cómoda, y aun menos en zona franquista a partir del malhadado 18 de julio de 1936. En este marco, de sexualidad “difícil” y clima de acoso y guerra, plantearemos ahora la hipótesis de que la excelente canción dylaniana “Standing in the Doorway” (del álbum *Time Out Of Mind*, de 1997) pueda esconder en su interior un recóndito homenaje al vate andaluz: no que su narrador sea literalmente un Lorca disfrazado, ni tampoco el “you” o destinatario de la narración, sino que se trata de la creación de un ambiente español, andaluz y lorquiano que se difunde a lo largo de la canción.

Fijémonos, desde esta óptica, en los versos: “I’m strummin’ on my gay guitar / Smokin’ a cheap cigar”. De entrada, el adjetivo “gay”, en este texto dylaniano de características lingüísticas más bien tradicionalistas si no arcaizantes, podría parecer tener su *viejo* significado de “alegre”. No obstante, la frase “gay guitar” podría, de forma alternativa, tener connotaciones metonímicas de la sexualidad de quien toca esa guitarra, pudiendo, así,

apuntar al *guitarrista gay* (en la aceptación contemporánea) que fue Federico García Lorca. La canción contiene, igualmente, una serie de pormenores que sugieren a España, y máxime de Andalucía: “walking through the summer nights”, “under the midnight moon”, “the dark land of the sun”, e incluso “live my life on the square”, eventual evocación de la holgazana vida de plaza. La luna, ya lo sabemos, es la imagen lorquiana por excelencia, y el refrán “you left me standing in the doorway crying” podría recordar un lamento andaluz. Las palabras “Maybe they’ll get me and maybe they won’t” apuntan a un acosado, alguien que se sabe cazado y que teme que muy pronto lo alcanzarán sus verdugos - todos detalles que esbozan un eventual paralelismo con el trágico hado de Lorca. Para hablar de temas más genéricamente españoles, se puede aducir también que la línea “even if the flesh falls off my face” indica cierta temática gótica de cariz ibérico, de obsesión por las calaveras y la muerte. Pensemos aquí en Goya, artista, como hemos visto, valorado por Dylan;⁴⁰ o en un verso que aparece en una de las variantes de “Dignity”, “Death is standing in the doorway of life”,⁴¹ que no sólo contiene en sí el título de la canción que nos ocupa, sino que evoca las inquietudes cadavéricas del mismo Francisco Goya y Lucientes o, también, de Federico García Lorca, ya que en la obra de ambas figuras españolas la Muerte nunca dista mucho.

La canción “Standing in the Doorway” también luce unas connotaciones gitanas que encajan con lo lorquiano. El verso dylaniano “Eat when I’m hungry, drink when I’m dry” deriva, en primera instancia, de una canción tradicional, “Moonshiner” (tema que interpretó el mozo Dylan),⁴² pero su origen más lejana estriba en la sabiduría de los gitanos. Encontramos, así, prácticamente las mismas palabras en la boca de un personaje gitano de la novela de 1823, *Quentin Durward*, de Walter Scott: “I eat when I am hungry, drink when I am thirsty, and have no other means of subsistence than chance throws in my way” (210). Si desde cierta la canción de Dylan echa raíces en la tradición estadounidense del blues, siendo incluso su título uno recurrente en ese género,⁴³ por otra parte, y sobre todo si llevamos en cuenta las semejanzas que hemos identificado entre blues y duende, esta misma canción, culminando en la sentida línea “blues wrapped around my head” –cabeza de poeta obsesionado por el blues como también podría serlo por el duende andaluz – bien podría enmarcar el debido homenaje de Dylan al universo de Federico García Lorca.

VI

Nos cuenta Francisco García, en su libro *Mapas de carretera para el alma*, que el día 18 de abril de 1999 Dylan dio un concierto en Granada, ciudad conocida por el martirio de Federico pero que a la vez es hoy día la base de la cada vez más conocida Fundación García Lorca, la cual se ubica desde 1995 en la casa-museo granadina y antiguo solar de la familia del poeta, La Huerta de San Vicente. En ese momento, fue Laura García Lorca, sobrina nieta del poeta y presidenta de la Fundación, quien entró en los bastidores antes de la actuación de Dylan, llevando en sus manos *la guitarra que antes tocaba el mismísimo Federico*, para que el cantautor la viera e incluso tocara en ella, antes de subir al escenario (García 153-54). Tan emocionante detalle nos sirve, desde luego, para recalcar la presencia de la sombra de Federico García Lorca en el universo dylaniano.

En aras de conclusión, esperamos haber demostrado en este trabajo que lo hispano actúa como una presencia significativa en la obra de Bob Dylan, tanto en su cancionero como en sus trabajos en prosa, y que, especialmente, García Lorca se encuentra como fértil presencia implícita en esa obra y como una más de las múltiples influencias que jalonan el canon dylaniano. Si, en términos relativos, Lorca se sitúa más en el ámbito de cultura de elite y Dylan más en el de la cultura popular, no es menos verdad que muchos elementos en la

obra lorquiana se nutren de lo popular, mientras Dylan es notorio por haber acercado lo popular a lo culto. La presencia hispana y lorquiana en la obra dylaniana también tiende a desmentir cualquier noción de su obra como siendo únicamente portadora de valores anglosajones o norteamericanos. En un momento en que la hispanidad está asumiendo su justo valor cultural en Estados Unidos y en el mundo, vale la pena recordar la simbiosis cultural que ha permitido que un icono estadounidense como Bob Dylan haya descubierto fuentes significativas para su proceso creativo, bajo la siempre fulgurante “Spanish moon”.

OBRAS CITADAS

- Ball, Gordon. “Dylan and the Nobel”. *Oral Tradition* 22(1) (marzo 2007): 14-29.
<http://journal.oraltradition.org/files/articles/22i/Ball.pdf>. Accesado 1 marzo 2011.
- Borges, Jorge Luis. “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. 1935. *Historia universal de la infamia*. Madrid, Alianza: 1971. 65-72.
- . “Tres versiones de Judas”. 1944. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1972. 175-82.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El “Martín Fierro”*. 1979. Madrid: Alianza, 1983.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 1605-1615. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.
- Day, Aidan. *Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Dettmar, Kevin J.H., ed. *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Dorman, L.S. y C.L. Rawlins. *Leonard Cohen: Prophet of the Heart*. Londres: Omnibus, 1990.
- Dylan, Bob. *Chronicles, Volume One*. Londres: Simon & Schuster, 2004.
- . *Lyrics 1962-2001*. Nueva York: Simon & Schuster, 2004.
- . Notas de contraportada. *Bringing It All Back Home*. Álbum, 1966.
- . *Tarantula*. 1966. Nueva York: St Martin's Press, 1994.
- García, Francisco. *Mapas de carretera para el alma: Bob Dylan en España*. Lleida: Milenio, 2000.
- García-Posada, Miguel. 'Introducción'. Lorca, *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 7-38.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca: A Life*. Londres: Faber & Faber, 1989.
- Gray, Michael. *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. Londres: Cassell, 2000.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. 1872. Madrid: Círculo de Lectores, 2001. Tr. Walter Owen como *The Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Pampa, 1960.
- Josephs, Allen y Juan Caballero. “Introducción”. Federico García Lorca. *Poema del cante jondo/ Romancero gitano*. Madrid: Cátedra, 1989. 13-138.
- Kerouac, Jack. *Mexico City Blues*. 1959. Nueva York: Grove Press, 1990.
- Lifshey, Adam. “The Borderline Poetics of Bruce Springsteen”. *Journal of the Society for American Music* 3(2) (mayo 2009): 221-42.
- Lorca, Federico García. “Arquitectura del cante jondo”. 1932. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 228-35.
- . *Canciones (1921-1924)*. 1927. Madrid: Alianza, 1998
- . “Canciones de cuna españolas”. 1928. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 295-309.
- . Carta a su familia, 14 julio 1929. *Prosa, vol. 2*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 1061-65.
- . “Conferencia-Recital del *Romancero Gitano*”, 1935. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 358-66.
- . *Divan del Tamarit*. 1940. *Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Divan del Tamarit*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1972.
- . “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”. 1922. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 207-27.
- . *Libro de Poemas*. 1921. Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1971.
- . *Poema del Cante Jondo*. 1931. *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *Poet in New York*. Tr. y ed. Christopher Maurer. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- . *Poeta en Nueva York*. 1940. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Romancero Gitano*. 1928. *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1989.
- . “Teoría y juego del duende”. 1933. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 328-39.
- . “Un poeta en Nueva York”. 1932. *Prosa, vol. I*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994. 343-37.

- Rollason, Christopher. “‘Sólo Soy Un Guitarrista’: Bob Dylan in the Spanish-Speaking World - Influences, Parallels, Reception, and Translation” *Oral Tradition* 22(1) (marzo 2007): 112-33. <http://journal.oraltradition.org/files/articles/22i/Rollason.pdf>. Accesado 1 marzo 2011.
- . “‘Tell-Tale Signs’ - Edgar Allan Poe and Bob Dylan: towards a model of intertextuality”. *Atlantis* 31(2) (diciembre 2009): 41-56. www.atlantisjournal.org/ARCHIVE/31.2/2009Rollason.pdf. Accesado 1 marzo 2011.
- Ruíz Rivero, José Manuel. “El Quijote en Dylan”. *Fanzimmer* 13 (primavera 2005): 30. Tr. Christopher Rollason como “Don Quixote in Hibbing? - Bob Dylan and Cervantes”, 2005. <http://nicolamenicacci.com/bdcc/guests.pdf>. Accesado 1 Marzo 2011.
- . “Notas sobre Dylan y Lorca”. *Fanzimmer* 2 (verano 2002): 17
- . “Notas sobre Dylan y Lorca (II)”. *Fanzimmer* 4 (invierno 2002): 26-27.
- Scobie, Stephen. *Alias Bob Dylan Revisited*. Calgary: Red Deer Press, 2004.
- Scott, Walter. *Quentin Durward*. 1823. Londres: J.M. Dent (Everyman's Library), 1947.
- Shelton, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. 1986. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Thomas, Richard. “The Streets of Rome: The Classical Dylan”. *Oral Tradition* 22(1) (marzo 2007): 30-56. <http://journal.oraltradition.org/files/articles/22i/Thomas.pdf>. Accesado 1 marzo 2011.
- Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*. 1627. Madrid: Magisterio Español, 1974.
- Vaquero, Pedro. “‘La Argentinita’, García Lorca y las canciones populares antiguas”. Notas de folleto. *Colección de canciones populares españolas*. CD, 1994.
- Virgilio. *Aeneid*. Tr. John Jackson. 1908, Ware: Wordsworth, 1995.

¹ Véanse, por ejemplo: Day (1988); Gray (2000); Scobie (2004); Dettmar, ed. (2009).

² Véase Ball (1997).

³ Están prometidos dos volúmenes más de *Chronicles*.

⁴ Para el análisis de varios aspectos de este fenómeno, véase García (2000) y Rollason (2007).

⁵ El Ciclo de Conferencias de Bob Dylan de la Universidad de Sevilla (organizado por el Colegio Mayor Hernández Colón) fue inaugurado en 2009. El presente texto reúne elementos del que fue presentado por su autor en abril de 2011, en el marco de la tercera edición del referido ciclo.

⁶ Minúsculas de Dylan.

⁷ Minúsculas de Dylan.

⁸ En general, citamos las letras de Dylan a partir del libro *Lyrics 1962-2001*. Para canciones no incluidas en *Lyrics*, las citas se transcriben desde las grabaciones oficiales. Para la mayor parte de las canciones, citamos el año en qué salió el álbum que las incluía, desde que esa fecha corresponda con la de su grabación. Allí donde existe un intervalo entre grabación y divulgación oficial en disco, proporcionamos más detalles.

⁹ Grabada en 1981, publicada en 1991.

¹⁰ Canción sólo publicada oficialmente en 2010.

¹¹ Según su biógrafo Robert Shelton, Dylan afirmó a Allen Ginsberg en 1975 que leyó el poemario de Kerouac de joven, en Minneapolis (455).

¹² Esta canción, compuesta en 1989, existe en tres versiones, cada una con variantes significativas en la letra: una que apareció por primera vez en *Greatest Hits III* (1995) y dos incluidas más tarde en *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Vol. 8* (2008).

¹³ Grabada en 1981, publicada en 1985.

¹⁴ Este crítico contrasta negativamente la representación dylaniana con lo que considera ser una visión más equitativa y más libre de tópicos en las canciones en tema mexicano de Bruce Springsteen.

¹⁵ Minúsculas de Dylan.

¹⁶ Virgilio, *Eneida* (*Aeneid*), Libro VI, 851-853; traducción de Jackson, 108: “Roman, be this thy care - these thine arts - to bear dominion over the nations and to impose the law of peace, to spare the humbled and to war down the proud!” (“Hombre de Roma, que sea éste su cuidado, que sean éstas sus artes – ejercer dominio sobre las naciones e imponer la ley de la paz, ser misericordioso con los humildes y declarar la guerra a los orgullosos”). Cf. Thomas (2007), 30-32.

¹⁷ Esta versión de “Dignity” es una de las dos variantes incluidas en *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Volume 8* (2008).

¹⁸ Véase Warmuth:

<http://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=32746>, 27 noviembre 2008.

¹⁹ Este libro fue co-escrito por Borges con Margarita Guerrero.

²⁰ Dylan también participó como actor, en un papel menor, en esta película, realizada en Durango (México).

²¹ Véase Scobie, 194.

²² Grabada en 1983, publicada en 1991.

²³ Para la estancia de Lorca en Cuba, véase Gibson (1989), 282-302.

²⁴ Véase la edición de *Poeta en Nueva York* de Christopher Maurer (1990), la cual, en una nota, menciona “[Lorca’s] fascination with ‘Annabel Lee’ and ‘The Bells’” (186n).

²⁵ Véase el archivo del sitio *Expecting Rain*, <http://home.online.no/~rainy/archives2007a.shtml>, entrada de esa fecha.

²⁶ Para un análisis comparado de Dylan y Poe, véase Rollason (2009).

²⁷ Escrito en 1934, publicado póstumamente en 1940.

²⁸ Traducidas por el poeta británico Stephen Spender, en colaboración con, respectivamente, J.L. Gili y Peter Levi.

²⁹ Este tema figura en el CD de compilación *Entre Dos Aguas* (Philips, 1981).

³⁰ Para un estudio detallado de estas grabaciones, véase Vaquero (1994). La reedición en CD consiste de doce músicas, añadiendo dos temas a los diez originalmente comercializados.

³¹ Véanse sus álbumes *Slow Train Coming* (1979) y *Saved* (1980).

³² Lorca, carta a su familia de 14 julio 1929.

³³ Maurer, nota a carta de Lorca a su familia, ca. 24 julio 1929, en Lorca, ed. Maurer, *Poet in New York* (1990), 219n (citando a Mildred Adams, *García Lorca: Playwright and Poet*, New York: Braziller, 1977, 125-126).

³⁴ Véase Gray (2000), 348, 773.

³⁵ Grabada en 1963, publicada en 1991.

³⁶ Para *Under the Red Sky* y la influencia de las *nursery rhymes*, véase Gray (2000), 634-702.

³⁷ Grabada en 1975, publicada en 1985.

³⁸ Grabada en 1964, publicada en 1985.

³⁹ “Series of Dreams” aparece, en variantes distintas, en dos compilaciones: *The Bootleg Series Volumes 1-3* (1991) y *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Volume 8* (2008).

⁴⁰ Véanse las alusiones a Goya, señaladas arriba, en *Tarantula* y *Chronicles*.

⁴¹ Esta versión de “Dignity” es una de las dos variantes incluidas en *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Volume 8* (2008): es también en esta variante que figuran los personajes Don Juan y Don Miguel, arriba mencionados.

⁴² Grabada en 1963, publicada en 1991.

⁴³ Existe una canción intitolada “Standing in My Doorway Crying”, escrita y grabada por Jessie Mae Hemphill, cantante blues de Mississippi, en su álbum *She-Wolf* (1980).